

オノデラユキ 写真の迷宮へ

—創造する写真20年の軌跡—

岡部友子

窓辺に立つ身体のない古着。ファッションモデルのような女性のシルエットの内部には、夜の街頭や歴史遺産などの風景が隠されている。群衆の頭上には白い光の玉が浮かび、古典的な静物画を装ってビーズ製の犬の人形やジャンク・フードの袋が並ぶ。

オノデラユキの作品は、「写真」という一般的概念に収まりきれないところにその魅力と特質がある。あるときはカメラに細工を施し、またあるときはコンピュータを使い、モンタージュやコラージュなどの技法を用いながら、日常の風景や事物を、私たちの想像を超えた視覚世界に作り変える。オノデラユキの作品を通覧してみると、そこにはイメージの玉手箱を開けたように、さまざまな写真表現がちりばめられていることに気づく。どれも手の込んだトリックが仕組まれ、イリュージョンのように私たちを幻惑するのだ。次はどんな仕掛けが隠されているのか、オノデラユキの作品には、ついそんなことを期待してしまう面白さがある。しかしその一方で、写真そのものに対する批評的態度が根底に貫かれている。

本稿では、パリを拠点とし国際的なスケールで、新たな写真表現に挑み続けるオノデラユキの20年の軌跡をたどりながら、その創造の秘密に迫りたい。

1991-93「写真新世紀」からパリへ

オノデラユキは1962年東京に生まれた。桑沢デザイン研究所卒業後、服飾デザイナーとしてアパレル・メーカーに勤めるが、流行に左右される商業ベースの仕事に馴染めず、写真作家の道を歩みはじめる。写真は独学である。当初は父親のカメラを使い、路上でのスナップや自ら制作した抽象絵画やオブジェを写すなど模索を繰り返した。1991年、「第1回写真新世紀」に出品した〈君が走っているのだ、僕はダンボの耳で君を待つ〉[P. 158]はA3判のスケッチブックに11枚のモノクロ銀塩プリントを貼り付けたものだ。シュールなタイトル、画面には箱型の空間や窓に日輪のような円、月の満ち欠けや水滴を思わせる抽象的な形態が浮遊している。「謎めいていることは貴重である」と評され、優秀賞を受賞する〔註1〕。これと並行して、深夜に

屋外で自ら白いシートをかぶり、お化けのような人影を撮影したシリーズ〈Dog〉(1991年)[P. 159]を制作、その白く浮遊する謎めいたイメージは次のシリーズ〈白と玉〉(1992-93年)[P. 160]へとつながっていく。〈白と玉〉はいくつもの白い球体が書斎や茶の間、廃屋の空間に出現し、漂い、鞠のように弾み、見慣れた風景を異次元の空間に変えた。

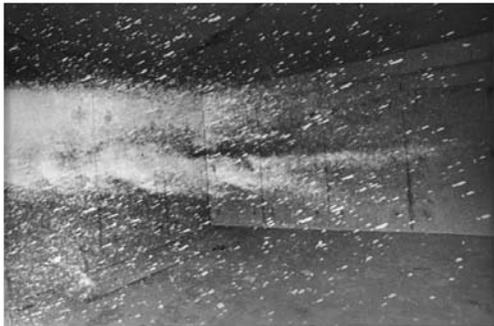
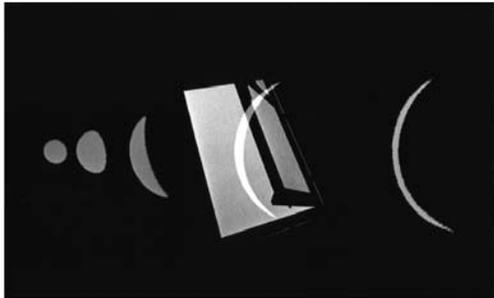
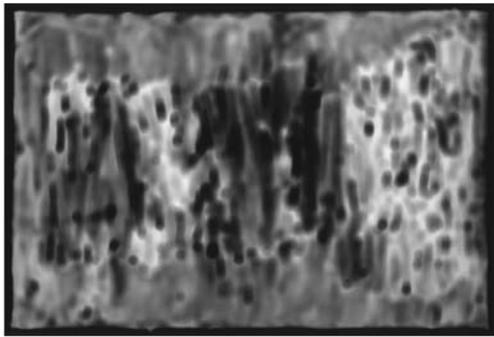
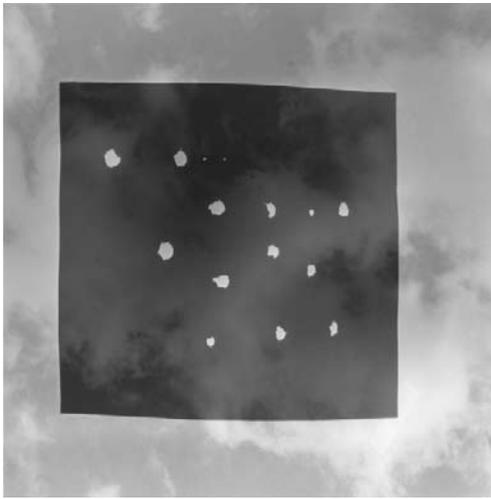
この初期3シリーズは、抽象的でありながら、巧みな構成により詩的な余韻を残す作品である。1993年、オノデラは自身のインスタレーションによる初個展「白と玉」を細見画廊で開催。また同年、詩人小見さゆりの詩と写真を組み合わせた詩集『25オンスの猫』(白水社)を刊行し、その新しい才能は写真界や美術界で多くの注目を集めた。しかし、オノデラは日本での評価に執着することなく、その年のうちにパリに旅立っていった。

写真家オノデラユキが誕生した1990年代、日本の写真界はどのような状況であったのか、そして彼女はなぜパリを選んだのだろうか。

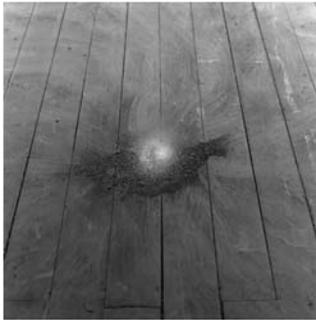
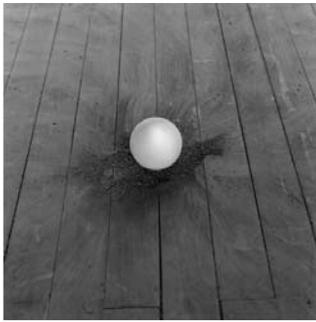
オノデラユキの才能を見いだした「写真新世紀」は、1991年に若い才能を発掘するための写真公募展として創設された。飯沢耕太郎(写真評論家)、荒木経惟(写真家)、南條史生(現代美術キュレーター)の3名の選考委員が、それぞれの視点から若い才能の発掘にあたった。商業写真や報道写真が主流であった写真界に、初めて作家志向の写真家の発表の場として誕生したこの公募展は、1992年から始まった「ひとつぼ展」とともに、90年代の新たな写真の土壌づくりに大きく貢献したといえるだろう[註2]。受賞者には、高橋ジュンコ、HIROMIX、野口里佳、蜷川実花、澤田知子らがおり[註3]、独自の感性をもった女性写真家を多く輩出したことも、特筆すべき点である。

「写真新世紀」という公募展の名が象徴するように、90年代の日本の写真界は新しい局面を迎えていた。70年代末から、写真を専門とする美術館やギャラリーが相次いで誕生し[註4]、徐々に写真がコレクションの対象として市場で注目されるようになったのだ。それまでは、主に写真集やグラフ誌など印刷媒体が写真の完成形態であり、銀塩プリントは単なる印刷原稿であったが、美術館やギャラリーで展示されるようになると、オリジナル・プリントはひとつの作品として扱われるようになった。また、展示においてインスタレーションが重視され、現代美術と写真の関係が緊密になっていった時代でもあった。オノデラはその象徴的存在であったといえるだろう。

一方、オノデラの向かったフランスではどうか。当時、パリの写真を取り巻く様子を「パリ写真月間」ディレクターを務めたジャン＝リュック・モンテ







ロツツは、次のように語っている。「……いまだかつてない創造の目覚めがあった。それまで主流であったアメリカの影響を捨て、興奮と熱心な問題意識に動かされて、新しい見通しと実践の試みをおしすすめた」〔註5〕。パリでは、80年代に「パリ写真月間」が始まり、公的機関による大規模な写真コレクションが誕生し、国立写真学校が創設された。そして、先鋭的な表現を行う写真作家が集まり、彼らの作品を扱うギャラリーも質量ともに増加した。それに加えてアーティストへの公的支援も充実し、美術家の組合に加盟すると、外国人であっても公共アトリエを安く借りることができた。パリはオノデラにとって理想的な都市であったのだ。

フランス語で「フォトグラフィ」は「光(フォト)で描く(グラフ)」ことで、「真を写す」と書く日本語の「写真」とは、そもそも語の成り立ちが異なる。オノデラは「町の古い写真館におばあさんがやって来て、自分の飼い猫の写真を取り出し、猫の目の色をブルーにして欲しいと注文していた。この国では写真の色を変えてしまうことがごく普通に行われているのを目の当たりにし驚いた」と語っている。写真が「光の画」として、表現手段のひとつと捉えられているこの地で、オノデラは作家として生まれていったのだ。

1994-96 「Down」3部作

不安定な宙吊り状態ということ自ら認め、そこから世界を見るならば、自ずとすべてが見えてきます。何かに所属していることを否定し異邦人となることを選ばなければならない。つまり、足をつけるべき大地さえもフィクションにすぎないということを理解しなければならないのです。〔註6〕

パリに落ち着いたオノデラは、最初に〈液体とコップ〉シリーズ〔pp. 138-39〕の制作に取りかかった。コップを倒し、こぼれ出た液体をクローズアップで撮影する。その作業を、スケッチするかのよう何度繰り返した。液体は表面張力により盛り上がり、いまにも流れ出しそうな状態のまま静止している。ぼんやりした光の室内で起きた、小さなアクシデント。実物よりはるかに大きく見せることによって、日常のありふれた光景の中に潜む、不安定であることの心地よさと、謎めくイメージの存在を突きつけた。

次に着手したのが〈古着のポートレート〉シリーズ〔pp. 142-55〕だ。モンマルトルにあるアパートマンの窓を背景に古着を直立させ、室内の白い壁全体

に向かってフラッシュをたき、光を反射させて撮影した。この古着は、フランスの美術家クリスチャン・ボルタンスキーの個展「Dispersion (離散)」(1993年)で、山のように積み上げられた古着の一部を買い、持ち帰ったものである。ボルタンスキーが歴史上の悲劇の象徴とした古着を、自分の部屋の窓辺に一点一点立たせることで、個としての存在に引き戻し、身体なきポートレートとして撮影した。背景にひろがる暗鬱なパリの空、その雲間から漏れる光の諧調に、一つとして同じもののない古着の持ち主の人生が重なる。

そしてこの窓辺で同時期にもう一つのシリーズ〈鳥〉[pp. 140-41]の撮影も行われた。鳥の群れが驚いて四方に羽ばたこうとする瞬間を捉えた作品である。折り重なる何羽もの鳩の羽だけを画面いっぱいに写し取り、不規則に大きく羽ばたく比翼のムーブメントと大気の動きを一瞬に封じ込めた。

オノデラは1995年、この3つのシリーズを「Down」と総称し、東京の3つのギャラリーをつかってシリーズごとに発表した[註7]。

オノデラは3部作に共通するテーマを「不安定という宙吊り状態」とした。それはまさしくパリでのオノデラの置かれた状態と重なり、作家として異邦の地で制作を続ける決意を表明しているようにも聞こえてくる。

パリでの成果を東京で示した初めての展覧会は、オノデラの変貌を強く印象づける結果となった。なかでも、一辺が115センチメートルの正方形の大きさにプリントされた〈古着のポートレート〉と〈鳥〉シリーズは、その力強く堂々としたスケールでオノデラの飛躍を印象づけた。「写真新世紀」からオノデラに注目していた飯沢耕太郎は、その驚きを次のように記している。「今回のDownの連作は、これらの初期のシリーズとは一段階レベルが違っていた。以前、彼女の、センスの良さはうかがえるがどこかひ弱な印象は完全に消え、骨格がはっきりした、力強い造形力を感じさせる作品となっていたのである。……少なくとも彼女にとっては、パリ滞在は大成功だったといえるだろう」[註8]。

その後、オノデラの作品は徐々にパリでも注目されるようになる。1995年、フランス・モード研究所で個展「古着のポートレート」を開催し、翌年同シリーズで第21回「コダック写真批評家賞」審査員特別賞を受賞する。1997年には専属契約したラージュ・ソロモン・ギャラリーで「Down」3部作による個展を開催した。パリのマレ地区に位置する同ギャラリーは、アネット・メサジェやジョージ・バゼリッツ、A. R. ペンクなどを輩出した名門ギャラリー

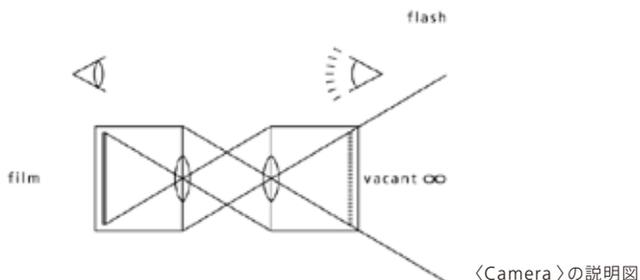
である。オノデラは周囲の作家たち〔註9〕に多くの刺激を受けながら国際的な作家として成長していった。

1997-99 〈Camera〉〈C. V. N. I.〉〈P. N. I.〉

カメラを向かい合わせに配置させたり、缶詰のラベルを剥がして裸にしてみたり、誰かの顔写真を切り刻んだりというのは、じつは私にとって「小さなイタズラ」のようなものです。でもそのイタズラが「取り返しのつかない事態」につながっていき、ときには劇的な結果を招くこともあります。

オノデラユキは1997年、東京都写真美術館で行われた「第2回国際東京写真ビエンナーレ」に新作〈Camera〉〔PP. 122-23〕を出品した。これは暗闇の中で2台のカメラを向かい合わせ、同時にシャッターを押し、被写体となったカメラのフラッシュの光だけで写された写真である。そこに撮るものも、撮られるものも存在しない。ただカメラのレンズのみがクローズアップされ、120×144センチメートルの大きさに引き伸ばされている。オノデラは、被写体となった片方のカメラにはあえてフィルムを入れなかったという。この作品の発表にあたって2台のカメラの関係を図で示し、フィルムが入ったカメラが、フィルムが入っていないカメラのレンズの背後にひろがる無限の空間を撮っていることを解説した。「撮られることを拒否するものの写真」、「撮られなかった写真」というコンセプトには、懐疑や批評を含め、写真を撮る行為そのものに対する強い関心が表れている。

さらに日本での活動として、1999年に「群馬青年ビエンナーレ'99」招待部門に選ばれ、群馬県立近代美術館で個展を開催する。同展では、〈古着のポートレート〉、〈Camera〉のほか、新たに〈C. V. N. I.〉〔PP. 124-31〕、〈P. N. I.〉〔PP. 132-37〕を加えた4シリーズが発表された。



〈C.V.N.I.〉は、ラベルを剥がした缶詰が放り出されたように宙を舞う。109×77センチメートルの画面の中に浮かぶ、ぼんやりと写し出された巨大な銀色の円筒は、何が入っているのかわからない不気味な存在だ。

〈P.N.I.〉は109×83センチメートルの画面に人間の顔らしきものが写されている。これは実物の人間の顔ではなく、雑誌や新聞に掲載された肖像写真から顔の部分を切り取り、福笑いのような方法で再構成したものだ。パーツを粘土の上に並べることによって、顔の造作らしきボリューム感が生まれている。

この2つのシリーズには、いずれも根底に消費社会における「認識(アイデンティファイ)」への懐疑が表れている。ラベルのみによって認識される、画一に大量生産された産物。また、有り得ないようなバランスで切り貼られた目、鼻、口を、人の顔として判明のつく限界までぼかしたイメージでも、曖昧なまま「認識」してしまおうとする人間の視覚の習性。いずれも、人間が他者を認識すること自体の曖昧さ、危うさを、暗示している。それぞれのタイトルは、フランス語で「未確認飛行物体 *Objet Volant Non Identifié*」を言い換えたオノデラの造語で、「未確認飛行缶詰 *Conserve Volant Non Identifié*」、「未確認肖像写真 *Portrait Non Identifié*」の略である。

2000-01 〈真珠のつくり方〉〈Zoo〉〈窓の外を見よ〉

〈真珠のつくり方〉[pp. 96-109]も、オノデラユキの「小さなイタズラ」によって、劇的な結果を招いた作品である。蚤の市で手に入れた箱型カメラの中の空洞への関心が着想源であったという。そこにガラス玉、真珠の生成の話など、普段耳にしてきた断片的なイメージが結びつき、長い時間をかけてオノデラの頭の中で熟成され、この作品が生まれた。

何を撮るかというより、まず撮る行為そのものに実験的な創意と意図があり、その結果思いがけない映像効果を導き出す、オノデラ独自の表現スタイルだ。昼間の街の群衆を写しているが、人々は闇に覆われ、暗闇の上部にぼんやりとした白い玉が映っている。これは、カメラに入れた小さなガラス玉が、光を集めて乱射し引き起こした像である。カメラの暗箱の中で起きたアクシデントは、現実の風景を幻影に変えてしまった。

さらにオノデラは、現像の段階で薬品処理を施し、写真の粒子を破壊し極限まで粗くした。縦2メートルの大型プリントは暴力的なまでに変形した粒子がマチエールとなって、群衆の姿を暗闇から力強く浮かび上がらせてい

る。その作品の大きさは、観る人があたかもカメラの箱の中に入っているような感覚を呼び起こす。貝に異物を入れて真珠をつくることにたとえ、このタイトルがつけられた。

一方でガラス玉という素材は、別のイメージを生み出す。〈Zoo〉[PP. 120-21]は世界各地の動物園の動物たちの眼球とガラス玉が二重写しされた作品だ。〈真珠のつくり方〉では、ガラス玉はカメラの中にあつて内側より光を発し、〈Zoo〉では被写体として外部に置かれ光によりイメージを閉じ込める。光とガラス玉という透明な球体が織り成す神秘を、この2つのシリーズは対照的に見せている。

〈窓の外を見よ〉[PP. 110-19]は東京の郊外で撮影された作品だ。暗黒の空間にぼつりと佇む小さな家。窓からは家の明かりがほんのりと輝いて、家それ自体が光源にも見える。ヨーロッパスタイルや、北欧スタイルなど時々の流行を反映する家々は、一代で建て替えられてしまいそうな(オノデラいわく「命の短そうな」)ものとして選ばれている。光を採り入れる窓、光を発光する窓、非物質化された家はガラス玉と同様に「光の装置」となっている。

2001年、オノデラはこれらの新作を東京の2つのギャラリーで発表した。2002年、これまでに発表した9シリーズの作品をまとめた初写真集『カメラキメラ』(水声社)を刊行、翌年、同写真集で第28回木村伊兵衛写真賞を受賞した。

2002-03 〈Transvest〉〈液体とテレビと昆虫と〉〈ミツバチー鏡〉

私の場合、アイデアを思いついた「その時」よりもそのアイデアをアタマの片隅に捕獲したまま熟成させる、その熟成期間のほうが重要で
す。時間の中でアイデアは成長、変形、時には突然変異を起こしま
す。4、5年熟成が必要なケースもあります。そしてある時、現実化
できる確信が得られるのです。

〈Transvest〉[PP. 9-25]は、2002年に始まり現在も継続されている、オノデラの代表的シリーズである。様々な人間のシルエットで構成された作品であるが、生身の人間を撮影したのではなく、雑誌等に掲載された既存のイメージを切り抜き、逆光で撮影したものだ。さらに目を凝らしてみると、シルエットは単なる影ではなく、そこには多種多様なイメージの断片が詰め込まれている。夜の街頭、書籍から複写した顕微鏡写真、歴史遺産の風景な

どであるが、それらは、かろうじて判別できるまで黒くつぶしてあり、照明のあて方次第で見え隠れする[PP. 7, 95, 189]。その細部を見れば見るほど実体が曖昧になっていく作品だ。オノデラは、まず昆虫の擬態に着想し、考えを巡らせるうちに擬態がファッションに、昆虫が人間に変化していったという。〈Transvest〉は、異性の服を身につける嗜好「服装倒錯」を意味する。

〈液体とテレビと昆虫と〉[PP. 36-39]は、テレビで放映された昆虫をカメラで「採集」したヴァーチャルな画像と、実際に撮影した液体のリアルな画像をモンタージュした連作で、そこにはまったく異なる質感が共存する。〈Transvest〉と同様、同一画面におけるヴァーチャルとリアルの混在が私たちを経験したことのない視覚世界に導く作品である。

オノデラユキの作品には、視覚的な効果からイメージを作り上げる方法



〈ミツバチー鏡〉のニス仕上げ、アトリエ

と、写真を撮る行為そのものを作品とする、2つの手法的アプローチがある。〈Transvest〉を前者とするなら、〈ミツバチー鏡〉[PP. 26-35]は后者である。オノデラは留守中の他人のアパートを撮影場所を選び、深夜、懐中電灯を片手に探検しながら写真を撮ってまわった。写された画像は鏡に映った室内である。写真を見るだけでは、この撮影過程を知る由もないが、人家に迷い込んだ小さなミツバチのような視点で、作家とともにスリリングな視覚体験を共有できる作品である。

2004-05 〈Roma—Roma〉〈関節に気をつけろ!〉

私は撮影する場所を自分自身で選びたくなかった。だからRomaという名前だけを選びました。この2つのRomaを関係づけるのは「名前」、「ステレオ・カメラ」そして「移動する私の身体」です。

2004年、オノデラはベルリンとパリで個展を開く一方で、東京では2つの新シリーズ〈Roma—Roma〉[PP. 68-79]、〈関節に気をつけろ!〉[PP. 40-47]を発表した。〈Roma—Roma〉に写されている2つの小さな風景はイタリアのローマではない。ヨーロッパに点在する「ローマ」という名の土地の風景である。ひとつはスウェーデンのバルト海の島にあるローマ、もうひとつはスペインにあるローマである。オノデラは2箇所のローマを訪ね、ステレオ・カメラで撮影した。2つのレンズを装着したカメラの特性を用い、右目のレンズでスウェーデンのローマを、左目のレンズでスペインのローマを機械的に写していった。撮るまでの行為に意味をおいたこの作品においては、写真家の存在や、恣意的な判断を介在させず、その地まで「移動」すること自体を最大の目的とした。カラー写真のように見えるが、モノクロ写真の上に面



〈Roma—Roma〉の彩色、アトリエ

相筆を使い、油絵具で丹念に彩色している。19世紀の土産用写真が念頭にあり「手彩色も、できれば職人に頼みたかった」と語るオノデラは、この作品で作家性の排除を試みている。

それに対し、〈関節に気をつけろ!〉は被写体の意味を排除した作品だ。テレビで放映されたサッカーの試合を動画でコンピュータに取り込み、画面をキャプチャーする。ネガを選ぶようにいくつかのシーンを抽出し、ユニフォームを消し、選手の変形させ、ボールを増やすなど加工を施した。サッカーの試合であるという要素を取り去ると、集団の複雑な動きはたちまち方向を失い、ただ無軌道なムーブメントが残る。この作品はカメラを使わずにコンピュータで制作されているが、オノデラは完成するまでカメラを使わなかったことがつかなかったと語っている。オノデラは、その視点を勝負の決定的瞬間を狙うスポーツ写真の対極に置き、ぶつかり合う身体の激しい動きだけを抽出したのだ。

2005年、国立国際美術館で〈古着のポートレート〉から〈Roma—Roma〉、〈関節に気をつけろ!〉まで、パリで制作した全14シリーズが一堂に公開された。その多様な写真表現は、評論家や美術ジャーナリストによって、日本の多くのメディアで紹介された。日本を離れ約10年間の仕事をまとめたこの回顧展は、パリで培った実力を十分実証しうるものであった。

2006 〈オルフェウスの方へ〉〈11番目の指〉

2006年、オノデラユキの名は、さらに国際的なものとなった。この年オノデラは、フランスで現在最も優れた写真家に授与される「ニエプス賞」〔註10〕を受賞し、その記念展としてナント写真フェスティヴァル、およびパリの2つ



ニエプス授賞式、国立図書館
「名誉の部屋」

のギャラリーで個展を同時開催する。また、上海美術館で日本人として初の個展を開催するなど、1年に5回の個展を行い、世界各地約20箇所でグループ展に参加した。東京でも、新作〈オルフェウスの方へ〉〔PP. 56-67〕、〈11番目の指〉〔PP. 48-55〕を発表している。

〈オルフェウスの方へ〉は、〈Roma—Roma〉に続き、オノデラ自身の移動がテーマの作品であるが、〈Roma—Roma〉が恣意的な判断をさけたのに対し、この新シリーズでは、実際に起こったホテルの密室失踪事件を題材に、オノデラがその続きを推理するという思いも寄らない手法がとられている。オノデラは事件後、同じ部屋に泊まり、行方不明になった人物に思いを馳せながら、室内の写真を撮影する。そして、行方不明の人物はこの部屋が立っている地上の真裏、すなわち下方に移動してしまっただけではないかと推理した。オノデラは、ホテルの天井の高さから床を見下ろすアングルで撮影し、そしてその部屋の真下、つまり地球の裏側に位置する場所まで移

動し、ポラロイドでその土地を見下ろすように収めた。作品の下方にはそれぞれの緯度・経度を示す数字が示されている。ポラロイドが貼られた手漉きの台紙には、18世紀の活字で活版印刷されており、室内を写した大判ライタプリントにはその活字がフォトグラムの技法で焼き付けられている。写真の発明される以前の活字を使うことで、時間と空間を瞬時に移動してしまうストーリーに新たな謎を加えているのだ。あらかじめ何かの法則やストーリーを設定して、それに従ってオートマティックに自らを移動させ撮影する。このように風景と作家個人との関係性を断ち切ろうとする行為の背景には、写真発明直後のアノニマスな風景写真に対する憧憬が込められているように思える。オノデラは人間と写真との関係性において、常に原点に立ち戻ろうとしているのだ。

2006年に発表され、現在もシリーズの制作が続いている〈11番目の指〉は、人間が無意識に行う身体の動きに着目し、ノーファインダーで撮影した作品である。被写体の顔にはレース状に穴が空けられた紙が、写真にフォトグラムの技法を使って白く覆ってある。顔を隠すことによって、彼らの動作の意味をあえて見えなくしたため、その様子は滑稽なものにも見えるが、そこには肖像権に対する問題意識も込められている。タイトルの「11番目の指」は、10本が被写体の指であり、11本目は撮影者のシャッターを押す指をさすという。

2007-08 〈Annular Eclipse〉〈12 Speed〉

2007年、上海美術館で開催された「カメラがとらえた日本」展に、オノデラは新作〈Annular Eclipse〉[PP. 80-81]を出展した。この作品は、シルクスクリーンの手法を使い中国の工房で制作された、縦の長さが2.5メートルにおよぶ大型作品で、人の手で38版を重ねる作業は8人がかりで行われた。版画技法に挑戦した背景には、近年、銀塩写真からインクジェット・プリントへの移行が加速するなかで、ポスト銀塩写真にあたる技法への問題意識が念頭にあったという。「金環食」を意味する英語のタイトルのとおり、暗闇に浮かびあがる若い女性と動物のシルエットのコラージュは、〈Transvest〉に通じる手法である。

2008年、オノデラは東京での個展で、最新シリーズ〈12 Speed〉[PP. 82-94]を発表した。この連作では、インクジェットによるカラー・プリントと銀塩プリントの2つのヴァージョンで作品を制作している。濃いピンク色の壁面と

同色のテーブルの上には、ヘッドホンやスナック菓子の袋、コップの牛乳やビーズで編まれた犬の人形など、若い女性の部屋に散らばっていそうなポップな小物が並ぶ。それらは、キッチンなものの組み合わせにもかかわらず、西洋の古典的な静物画を思わせる堂々とした風格をも感じさせる。その中央に置かれた丸い鏡には、青々とした木々が写り込んでいる。

この作品は、フォンテーヌブローの森の中心に設置したセットを使って撮影された。屋外での撮影を証明するのは、唯一鏡に映った森の木々である。シリーズを構成する12点は、同一のセットで鏡の向きを少しずつ変えながら撮影されており、個々の作品の違いは、鏡の角度によってそこに写り込む「森の風景」の微妙な変化にすぎない。間違い探しのように、それを見抜くのは難しく、同一写真が繰り返されているようにも見える。このシークエン



〈Annular Eclipse〉の制作、
上海の版画工房

スは写真なればこそ成立する表現であり、絵画とその性質を分けるところである。壁面には落書きのような矢印と暗号めいた文字が描かれている。これは「永劫」を意味するものであるという。同じ瞬間が、無限の時間軸の中で何度も永劫に繰り返される、ニーチェの思想「永劫回帰」を連想させる。すなわち、同じセットを使った連続写真が、現在の世界が過去に存在し、将来も再度まったく同じ組み合わせから構成されるという思想のメタファとなっている。しかしそれに反するように、鏡に映った木々の僅かな変化は、時間軸を表し、瞬間の同一性を否定している。キッチンな小物の中に仕掛けられた巧妙な謎かけには、「時間の無限性」と「物質の有限性」を示す寓意が込められているのではないだろうか。

写真の迷宮へ

オノデラは、私たちの想像を超える視覚世界を次々と作品にしてきた。それは泉のようにわき出るアイデアを、次々と作品化しているように見えるかもしれない。しかし、着想から実際に作品の制作にとりかかるまで数年を要するという。オノデラは写真をイメージではなく、あくまでも物質として捉え、撮影方法から作品の大きさまで、綿密な計画に基づきイメージを可塑化していく。現像された紙の表面の微細なマチエールにもこだわりがあり、暗室作業においても時に光を入れたり、薬品で粒子を粗くしたりと、バライタ紙に定着させるまで錬金術師のように果敢に手を加えていく。イメージをフィルムに焼きつける瞬間は、作家の恣意的介入をできるだけ排除する一方、その前後のプロセスは豊かな創意に満ちているのだ。

この創意の源はなんだろうか。オノデラはかつて〈真珠のつくり方〉について、「貝に異物が入ると、その刺激で膜ができ真珠がつくられる」ことに因んでタイトルをつけたと語った。彼女に次々と作品を生み出させるのは、まさにオノデラの中に創造の核となる異物があるからなのではないだろうか。それは「写真」そのものではないか。写真の誕生以降、写真は人間が世界を知覚する方法として、ものの見方に計り知れない影響を与えてきた。オノデラは作品を制作することで、写真を撮ること、写真を媒介にして世界を知覚していくことへの関心や好奇心、また懐疑や批評を表明しているように思えるのである。これらの問題意識は、真珠の核のように内側に秘められている。そのため、オノデラの作品は謎めいた魅力を湛えているのだ。

今日ではデジタル化によって、ヴァーチャルな視覚表現や情報伝達がさらに進化し、人間と写真・映像の関係はますます複雑化していく。「イメージ、ましてやデジタルイメージというのはそれだけでは存在しない、すぐ消えてしまう幻のようなもの」とオノデラは語る。写真は物質であるとするオノデラは、今19世紀の肖像写真に惹かれるという。そして、写真発明以前に遡る事件を写真で実現できないかと、構想をめぐらせている。オノデラにとって写真という謎が解けないかぎり、真珠はつくり続けられる。それは私達をさらなる写真の迷宮へいざなうのである。

(おかべ・ともこ 東京都写真美術館学芸員)

註

- 1) 選考委員、南條史生の評より。グランプリ受賞者は木下伊織。優秀賞はオノデラを含め11人が受賞した。
- 2) 「写真新世紀」(1991年-)はキヤノンが、「ひとつぼ展」(1992-2008年、09年より「1_Wall」展)はリクルートが主催する民間の公募展。
- 3) 高橋(1993年度優秀賞)、HIROMIX(1995年度グランプリ)、野口(1996年度グランプリ)、蜷川(1996年度優秀賞)、澤田(2000年度優秀賞)。
- 4) 写真専門のギャラリーとして、ツァイト・フォト・サロン(1978年)と、フォト・ギャラリー・インターナショナル(1979年)がオープンした。また、写真部門を併設した、川崎市市民ミュージアム(1988年)、横浜市美術館(1989年)が開館。1991年に第一次開館していた東京都写真美術館は、1995年に総合開館した。
- 5) ジャン=リュック・モンテロッシ「創造の10年間：1980-90」『フランス写真の新たな展開 1980-90：パリ市・ヨーロッパ写真館コレクションから』展覧会カタログ、東京都写真美術館、1992年、PP. 10-11。
- 6) 本稿中のオノデラユキの言葉は、筆者によるインタビュー(東京都写真美術館ニュース『eyes』2010年6月所収)をもとに編集構成した。
- 7) 「Down第1部：液体とコップ」はツァイト・フォト・サロンで(3月6日-25日)、「Down第2部：古着のポートレート」はガレリア・キマイラで(2月28日-3月25日)、「Down第3部：鳥」はAKI-EXギャラリーで(3月18日-4月28日)展示された。
- 8) 飯沢耕太郎「Down to Zero」『キッチンキマイラ』1995年6月。
- 9) ラージュ・ソロモン・ギャラリーにおける同期の作家に、ハンナ・コリンズ(Hannah Collins)、ジョン・バルデッサリ(John Baldessari)、アクセル・ヒュッテ(Axel Hutte)、カンディダ・ヘーファ(Candida Höfer)、トレーシー・モファット(Tracey Moffatt)などがいる。
- 10) 初めて写真画像を定着させたフランスの発明家ニセフォール・ニエプスの名を冠したフランスの写真賞。1956年ロベール・ドアノー、1959年ジャンルー・シーフ、1988年には田原桂一が受賞している。

オノデラユキの写真箱

前田恭二

N. 1. ……

男はこちらの手を握り返し、ついで私の足もとにひざまずくと、いとも鮮やかな手つきで私の影を頭のてっぺんから足の先まできれいに草の上からもち上げてクルクルと巻きとり、ポケットに収めました。

(シャミッソー『影をなくした男』より)〔註1〕

原題は『ペーター・シュレミールの不思議な物語』—— 軽はずみにも影を譲り渡してしまった、この哀れな青年の物語については、私自身がそうであったように、その昔、子ども向けの翻案で読んだという人もあることだろう。灰色の服の男、その実は悪魔の申し出に乗って、青年シュレミールは金貨のわき出る革袋と自分の影を交換してしまう。そのとたんに、すれ違った老婆や門番、さらには悪童たちから影がないと後ろ指をさされることになる。あるべきものがない奇妙さに加えて、この頃の観念では、影は魂の相同物と考えられていたらしい〔註2〕。果たしてシュレミールがどうになってしまうのか、そこは再読していただくことにして、ふとした興味をそそられるのは、奇譚の作者、アーデルベルト・フォン・シャミッソー (Adelbert von Chamisso, 1781-1838) の伝記である。フランス貴族の家に生まれながら、1789年の革命でベルリンに逃れたシャミッソーは、やがてドイツ・ロマン派の作家として知られることになるのだが、その生涯を終えたのは1838年のことだった。これは写真の歴史においては特筆される、ダゲール (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787-1851) の発明の公表前年のことにあたる。『影をなくした男』とはつまり、写真以前の物語なのである。

これは少しばかり、意外なことに思えるかもしれない。影がクルクルと巻き取られ、誰かのポケットに収められるといったことは、1839年以降の営み、すなわち写真術によるポートレートそのままなのだから。影に似た、むしろ影以上に私の姿かたちに近い写真は、幾らでも私からはがし取ることができる。たやすくポケットに収めることもできる。あなたの運転免許証のそのように。考えてみれば、それがまだ当たり前ではなかったからこそ、ペーター・シュ

レミールの物語は魅惑的な奇譚たり得たのだらう。

そこには興味深いことに、荒野をさまようシュレミールが「はぐれてしまった^{あるじ}主の姿を探しているふぜい」の影を見つけ、わがものにしよう^と追いかける場面も出てくる。これは影を残して姿を消してしまえる隠れ蓑を着た人物の影なのだが、この主なき影とは、影のみがあり、その本体を見定められないという点で、いっそう写真に似通っている。いまここに見知らぬ街角で撮影されたスナップ写真があったとして、キャプションその他の情報を与えられなければ、いつ、どこなのかを言い当てることはできそうにない。そこを^{行き交う}人々の姿もまたしかりで、主から「はぐれてしまった」影とすべきものとなる。むろん写真を待たずとも、そもそもポートレートとは一般にそうした性質の影ではなかったか、と主張することもできるだろう。なるほどプリニウス『博物誌』の伝えるポートレートの起源伝説——陶器師ブタデスの娘が恋する青年の出征に際して、ランプが壁に生じさせる影の輪郭をトレースしたという話にせよ、はたまた18世紀のヨーロッパで流行したシルエットの切り絵にせよ、それらのポートレートもまた像主からはがし取られた影のようなものであって、像主の代わりに、あちこちへ移動していくだろう。場合によっては、誰を描いたものか分からなくなるということもあり得ないではない。しかしながら、写真の場合、あまりにたやすく、無際限にはがし取ることができるものだから、それだけ容易に、いつ、どこで誰を撮ったもの^か同定できなくなる。写真とは迷子になりやすい、気まぐれな影なのである。

もう少し丁寧に説明しよう。写真とは何物かの光学的な痕跡であって、生じた時点においては、その何物かとじかに結びついている。ただし、その明証性はただちに過去の時制へ送り込まれる。なおかつフィルムやプリントといった薄片となって、常に移動可能な状態に置かれる。この時間と空間に相わたる剝離によって、実物との結びつきはひどく不確かなものとならざるを得ない。影と写真の違いはそこにある。実物から影を取り去ることはイメージネーションの範疇に属するけれど、写真はすでに実物からはがし取られたものとしてあって、向かうべくして同定しにくい状態へ向かうのである。あらゆる写真が、同定不能性を潜在させていると言ってもよい。そして、それゆえにこそ、時間と場所を明示するキャプションのようなタグが必要とされる。なおかつ強調されるべきは、ひとたび写真にタグが付されるや否や、いつどこで、誰であるのか、この上もなく確かに明証し、固定するためのツールと化すことだろう。それがむしろ写真の有用かつ日常的な使用法だと言って

よい。その代表例は、1885年にパリ警視庁のアルフォンス・ベルティヨン (Alphonse Bertillon, 1853-1914)が正面、側面の顔写真を組み入れ、システム化した、いわゆるベルティヨン法だろう〔註3〕。運転免許証のような身分証明書のポートレートはその身近な一例だと言える。

覆い隠された同定不能性はしかし、ファウンド・フォトのような形で、不意に顕在化する——現実から遊離し、現実と結びつけるタグが失われた状態で見いだされる写真。ここで再び強調しておきたいのだが、それは写真の明証性のゆえに、いつどこで、果たして誰なのか、およそ同定不能な状態にありながら、その同定不能な何かが現実の地平に存在することを保証することにもなる。写真以前には持ち得なかった、この奇妙な認識をもたらすファウンド・フォトとは、これまでも多くのアーティストの使用してきたところだが、こうした同定不能性に対する関心こそがオノデラユキの仕事を貫いている。初期に制作された〈P. N. I.〉〔PP. 132-37〕、〈C. V. N. I.〉〔PP. 124-31〕はその意味で、重要な位置を占めていよう。両タイトルに共通する「N. I.」とは *non identifié*、つまりアイデンティファイされない——いつ、どこであって、何であり誰であるのか、同定することができない、という意味である。その同定不能性を、伸びやかに、しかも、純粋な形で引き出しているのがオノデラユキの仕事のように思われる。以下、具体的に見ていくことにしよう。

P ……

名倉の大きな家族^{おもかけ}の面影はこの箱の中に納められてあった。風通しのいい南向きの部屋^{へや}で、お雪^{きょうたい}姉妹は集まってながめた。……この写真の中には、お雪^{うば}が乳母と並んで撮ったごく幼い時から、娘時代に肥^{ふと}った絶頂かと思われるころまで、その時その時の変遷^{うつりかわり}を見せるようなものがあつた。中には、東京の学校にいるころ、友だちと二人洋^{こう}傘^{もり}を持って写したもので、顔のところだけかきむしって取つたのもあつた。

(島崎藤村『家』より)

写真と同定をめぐる問題はポートレート、とりわけ顔に集約された形で現れる。いま引用してみたのは、リアリズムの手法で書かれた約100年前の小説の一場面である。こうした近代日本の文学にはしばしば出てくるように、昔はプリントを保管するのに、よく写真箱が使われていたようである。アル

バムのように整理されない分だけ、思いがけない写真との出会いをもたらすこともあった。この家の写真箱には、さまざまなポートレートが入っているのだが、そこには顔のところをむしり取った写真が混じっていた。当時は誰かが世を去った時、その写真の顔を毀損することがあったという〔註4〕。死してなお存在するポートレートは、ありし日の回想へ向かわせるとともに、その絶対的な過去の生々しい現前によって、怖れの感情を喚起する。その際、毀損されるのが顔であることは、顔こそがアイデンティティの中心的な場であることを如実に物語っている。逆に、顔を欠いたポートレートとは最も同定されがたい写真の一つだとも言えよう。

オノデラユキの仕事には、やはり顔を欠いたシリーズが含まれている。〈古着のポートレート〉〔PP. 142-55〕や〈11番目の指〉〔PP. 48-55〕、あるいは〈Transvest〉〔PP. 9-25〕といった作品のことだが、顔の不在はさしあたり、同定不能性への関心を意味するだろう。なかでも改めて考えてみたいのは「ポートレート」と題されながら、顔を欠いた〈古着のポートレート〉とその成り立ち、つまりクリスチャン・ボルタンスキーの仕事との関係である。

1993年、パリでの個展「Dispersion(離散)」で、この現代フランスを代表するアーティストは、山と古着を積み上げ、観客が袋に詰めて持ち帰ることができるようにした。その観客の一人として、オノデラは古着を持ち帰り、一つひとつ、空を背景に撮影した。それが〈古着のポートレート〉である。古着は知られる通り、ボルタンスキーが好んで使う素材であり、オノデラは極めて近い地点から実質的な出発を果たしたのだとも言えるだろう。しかし、二人の間には大きな隔たりが存在している。考え併せるべきことは、ボルタンスキーが古着と同様に、ポートレートをしばしば使用してきたことである。その仕事において、ポートレートは確かに存在した生の痕跡であって、その集積は目の前にはいない他者ないし死者の生へと意識を差し向け、喪の儀式に立ち会わせる。より立ち入って説明すれば、そこではポートレートという生の痕跡が持つ指標性が前提となっており、本来的には指示し得るはずの生へ遡行し得ない状態のまま、痕跡に直面させることによって、喪の感情を抱かせるのだろう。古着はそれと同様の働きをする素材と言ってよい。

ところが、オノデラの作品は同じ古着を撮影しながら、それを身につけていた誰かの生をしのばせる度合いは少ない。少なくともボルタンスキーのように、痛切な喪の感情を引き出さないし、むしろ透明人間のポートレートのように見える。その違いは、オノデラが同様の形では、これまで死者や

他者のポートレートを使ってこなかったことに関係していよう。〈古着のポートレート〉の制作が終わる頃、オノデラが構想したのは、むしろ例外的に顔を扱ったシリーズ〈P. N. I.〉だった。見られる通り、それはぐにやぐにやした、ボケたイメージにほかならない。〈P. N. I.〉とは *Portrait non Identifié* = 同定されざるポートレートを意味している。いかにも大胆なことに思えるのだが、ボルタンスキーの作品から古着をもらい受けながら、オノデラはその使用法をすっかり書き換えている。つまり指標性を備えた痕跡として扱うのではなく、むしろ同定不能性へ着目し、古着によって同定されざるもののポートレートを撮影したのである。

痕跡 = *trace* の持つ指標性よりも、はるかに強く同定不能性に惹かれる独特さは、追跡不能性 = *untraceability* への関心という形を取ることもある。それというのは〈オルフェウスの下方へ〉[PP. 56-67]という奇妙な作品のことなのだが、オノデラは密室での失踪事件の捜索に立ち向かう。捜索者がまずなすべきことは何より痕跡の探索であるべきだが、その関心は痕跡なき行方不明者の、追跡不能性に向けられている。地球の裏側を撮影するという的外れな探偵作業に至るのも、それが理由の一つのように思われる。

こうした関心を最も複雑で、エレガントな形にまとめ上げたシリーズが〈*Transvest*〉と言ってよいだろう。先にも触れたポートレートの起源伝説を想起させる、影によるポートレートであり、わずかに宙に浮いていることからすれば、主からはぐれてしまった影のようにも見える。その直感的な印象はそれとして、ここでは少し美術史的な連想ゲームを試みてみよう。それぞれの作品はフレッド・アステアやジョン・ウェインといった、有名人のように見える。なかには赤毛のアンのような架空のキャラクターも含まれる。もっとも、大衆的なアイコンを用いているからと言って、その反修辭的な平板さに注目したポップ・アートとはおよそ関係がなさそうである。むしろマン・レイあたりを連想させるところがある。まずは図像的に見て、メレット・オッペンハイムのようなモデルをシルエットで撮影した、そのファッション写真とよく似ている。マン・レイは光と影、モードとアートを交錯させ、ミステリアスな雰囲気を出してみせた。そしてもう一つ、異装趣味を意味する「*Transvest*」というタイトルは、そのマン・レイが撮影した「ローズ・セラヴィ」こと、マルセル・デュシャンの女装ポートレートを思い出させる。彼らは性的な同一性と戯れ、虚実の二層を作り出したわけだが、実のところ、そうした二重化のたくらみにこそ〈*Transvest*〉の面白さがある。ローズ・セラヴィがデュシャンの扮装に過ぎないように、ここでのフレッド・アステアや

ジョン・ウェインもそのような姿に見えるに過ぎない。なりすましているのは誰なのか。答えはシルエットを見つめることで得られるだろう。そこには奇妙にも、何を撮ったものか判然としない風景や事物のイメージが蝟集している。大量に生み出され、そのまま見捨てられた同定不能な写真 = Photographie Non Identifié。彼ら主なき影たちは、誰にでも愛されるアイコンに擬態しているように見える。逆に言えば、大衆的なあこがれによって練り上げられたアイコンは、そこから零れおちたイメージの残渣によって形成され、二重化されているのである。その著しいコントラストによって、今日のイメージ環境を俯瞰させながら、作品としては、そこに姿を消していく同定不能な写真のポートレートとなっているように思われる。

C ……

そろそろ〈P. N. I.〉から、もう一つの初期作品〈C. V. N. I.〉の方へ話題を移していくことにしよう。このタイトルは Conserve Volant Non Identifié の略であって、未確認飛行物体 = Objet Volant Non Identifié のパロディになっている。物体 = Objet は、缶詰 = Conserve に置き換えられている。要するに「未確認飛行缶詰」をとらえた写真である。

タイトルの通り、缶詰はラベルをはぎ取られ、宙に浮かんでいる。ここでも同定不能性への関心を確認することができるわけだが、ほかでもない缶詰が使われていることは、もう少し立ち入ってみたい気にさせる。というのも、内容不詳の缶詰なるものは、ある発想の型を示唆するように思えるからである。

オノデラは〈古着のポートレート〉に始まって、しばしば衣服に関心を寄せてきた。缶詰が何かの食べ物を容れるように、衣服は身体を包む。しかもラベルなき缶詰と同様に、オノデラの場合、その衣服を誰が着ていたのかも分からないこととして扱われる感がある。特異なことには〈P. N. I.〉では、顔さえも内容不詳の包み紙のようなものと見なされる。これを一般化するなら、容れ物とその内容物という二項のうち、オノデラの関心は容れ物の方に向けられていて、しかも内容物を保証しない形で扱う傾向にあると言えるかもしれない。ちなみに、それをさらに写真とその指示対象、あるいは視覚イメージと意味といった二項に敷衍すれば、再び写真の同定不能性へたどり着くことにもなるだろう。

ところで、オノデラの作品の中でもう一つ、ラベルなき缶詰に似たものと

して逸することができないのは、家ないし部屋である。その一例〈窓の外を見よ〉[PP. 110-19]は、図像的に見ても〈C. V. N. I.〉に近い。宙に浮く缶詰のごとく、果たして誰が住んでいるのか分からない家が闇に浮かんでいる。その家は他の多くの容れ物と同様、外側からとらえられているのだが、しかし、家や部屋の場合、オノデラはその内側を探索するようなシリーズを制作している。すでに一度触れた〈オルフェウスの下方へ〉がそれにあてはまる。密室における探偵作業はたちまち地球の反対側へ突き抜けていく。さらに〈ミツバチ—鏡〉[PP. 26-35]においては、部屋へのひそやかな侵入は、鏡による反転像として記録される〔註5〕。容れ物の内側は、そこにシュルレアリストたちが時に液状でもあるような内容物をまさぐったのとは異なって、不可知の領域のまま、言うなれば虚の世界へ転じてしまうのである。

これら部屋への関心はそのまま、カメラに対するそれに連続するだろう。「カメラ」という言葉が「部屋」に由来することはいまでも言を要すまい。缶詰 = ConserveのCは部屋 = ChambleのC、そしてカメラ = CameraのCなのである。カメラを直接に扱った代表的なシリーズは〈真珠のつくり方〉[PP. 96-109]ということになる。カメラに封印されたガラス球は光を凝集・離散させ、地下世界のミラーボールか、異次元の太陽のごときものと化している。「真珠のつくり方」というタイトルにおいては、カメラは貝、ガラス玉は真珠になぞらえられているのだが、本来的には貝に入り込むのは異物であって、それによって生み出されるのが真珠である。だとすれば、異物たるガラス玉が生じさせる真珠 = PerleのPとは写真 = PhotographieのPにほかならない。

もう一シリーズ、〈Roma—Roma〉[PP. 68-79]についても触れておこう。タイトルのローマとは名高いそれではなく、バルト海の島にあるローマとスペインのローマなのだという。オノデラはまずローマという地名に複数のイメージを結びつけることで、地名という現実とのタグを役立たずにしている。さらに二つの風景写真を、それぞれステレオカメラ用の二葉に振り分ける。当然ながら、ステレオ写真もまた無効化してしまう。もとよりステレオカメラは両眼の視差を利用して立体像を結ばせる機器であり、それゆえに身体内部における生理的なメカニズムを意識させるのだが、オノデラはその働きを宙吊りにしているのだとも言える。もし二つのローマが一つの立体像を結ぶとすれば、それは虚の世界においてほかにない。この作品はそこへのアイロニカルな招待状のようでもある。

僕の家に黒塗の深い写真箱がある。多分君も見たことがある筈だ。種々の写真が混雑ごったいれに入いれてある。その中に田舎町らしい所を縦たてに撮うった写真がある。何時ごろからこの写真が僕の——というよりか家の写真箱に入いれって居いるのか知らない……僕は写真を見て色々の感想に耽たった、間近の家の軒下に一人の男が立たて居いる。往来はさびれて人ツ子一人通かよって居いない。既に写真である以上、天涯地角、何処かにこの町が現存して居いるに相違しかない。併しかし僕とは何の縁もない。縁がないだけ、つくづくと眺め入れば入いるほど言い知れぬ懐かしい心持が加かわって来る。写真を横にしても縦にしても、隠れた家の見える筈はずはないが而しかも僕はどうかして軒先しか見えない家を能よく見た心地がした。

(国木田独歩「渚」より)

これはやはり約100年前に書かれた、書簡体の掌編小説の一節である。作者の国木田独歩は結核を病み、茨城県の海辺で静養することになる。ほとんど事実そのままかと思われることだが、書き手は転地療養の前夜、それまで気にもとめなかった「黒塗の深い写真箱」の「田舎町らしい所を縦に撮った写真」につくづく見入ったのだという。写真であるからには、この町はどこかに存在するには違ちがいない。しかし、どこなのか分からないし、自分とは何の縁もない——これはまぎれもなくファウンド・フォトの体験にほかならない。独歩という人は、自分とは縁なきものに対する独特の感受性を持っていた〔註6〕。それがここではファウンド・フォトに対する関心という形で現れているように思われる。

この引用部で興味を惹かれるのは、何より書き手の感情である。ファウンド・フォトは一般に、多くは不穏なものとして立ち現れる。ここである、誰であると名指すことのできない同定不能性がその理由であって、その意味では顔を欠いたポートレートのようなものだと言えるかもしれない。ところが、書き手は言い知れぬ懐かしさを覚えている。しかも、見えるはずのないところにまで回り込んで、その家を見た気がしたのだという。現実との対応関係が失われているという同じ理由によって、ファウンド・フォトは不安を与えもすれば、確かに存在する、自分とは縁なき世界へ見る者を紛れ込ませることにもなるものらしい。

思うに、オノデラの同定不能性への関心——つまり同定不能なポートレートやラベルをはがされた缶詰、その内部に潜む虚の世界への傾斜その他が志向しているのは、こうした体験ではないだろうか。たとえば身分証明書に貼付された写真のように、同定可能性に埋め尽くされた現実のくびきから解き放たれ、そこから遊離し、縁なき世界へ飛び立つこと。〈C. V. N. I.〉のVとは飛行=VolantのVにはかならない。その作品には〈Transvest〉のシルエットのように、しばしば宙に浮く図像を見いだすことができるが、単なる図像上の操作にとどまらないと言うべきだろう。その行き先は時として、想像的な世界となることもあるけれど、基本的には独歩が「写真である以上、天涯地角、何処かにこの町が現存して居るに相違ない」と記したように、そこは私との関係性の外側であって、なおかつ確かにあると信じられる場所なのである。

さて、いまになって打ち明けるのはアンフェアなことではあるけれど、写真箱の出てくる近代日本の小説を引用したのは、かつてオノデラにインタビューを行った際、何か写真に結びつくような原体験がないのかどうか尋ねたところ、幼い頃の思い出として、父親がさまざまな写真を缶にしまっており、それらアルバムに貼られることのなかったプリントを好んで眺めていた——と聞いたことによる〔註7〕。ここまで書いてきたのはそれを敷衍してみたに過ぎない。もとより原体験というには、いささかならず平凡なものかもしれないが、その写真箱のもたらしたささやかな魅惑を、かくも多彩な作品として展開してきたことに、むしろ驚嘆せざるを得ない。それらを並べた展覧会をまた一つの写真箱に見立ててみれば、そこにはやはり同定されざるものの魅惑が詰まっていることだろう。

(まえだ・きょうじ 読売新聞記者)

註

1) 以下、小説3編からの引用を掲げるが、いずれも手近な文庫本に拠る。順にシャミッソー作、池内紀訳『影をなくした男』(1985年、岩波文庫)、島崎藤村『家』(上巻、1969年、岩波文庫)、国木田独歩『牛肉と馬鈴薯・酒中日記』(1970年、新潮文庫)。

2) 影をめぐる美術史を概観したヴィクトル・I・ストイキツァ (Victor I. Stoichita) 『影の歴史』(A Short History of Shadow, London: Reaktion Books, 1997、邦訳=岡田温司、西田兼訳、2008年、平凡社)による。本書にはシャミッソー『影をなくした男』の考察も含まれる。ちなみに鄧無影の説話のように、東洋にも影を失う物語は存在しており、多田智満子『鏡のテオリア』(1993年、ちくま学芸文庫)には、両者を比較したエッセーが収められている。

3) 関連する最近の論考に、橋本一径「パスポート写真論」がある。「Photographers' Gallery Press No. 9」(2010年、Photographers' Gallery)に収録。なお、日本人によって記された、フランスでの身分証明書や警察における撮影法の記録に、大杉栄「日本脱出記」がある。1923年5月1日、メーデーでの演説後に大杉栄は拘束され、「横向きになって椅子に坐るとその椅子が自然に回転して、正面に向くまでの間の全瞬間を活動式にとる仕掛になっていた」と記している。『自叙伝・日本脱出記』(1971年、岩波文庫)に収録。

4) 東京都写真美術館学芸員、三井圭司氏のご教示による。

5) ここでは扱うことのできなかった話題として、オノデラの昆虫に対する関心がある。それは思うに、カメラや鏡における非人称的なイメージに関係しており、それゆえに自然／人工という問題系を作品に導き入れることになる。やはり言及できなかった近作〈12 Speed〉[PP. 82-94]については、この方面から考えてみるができるかもしれない。

6) 初期の作品としては、柄谷行人『日本近代文学の起源』でも論じられた「忘れえぬ人々」によくうかがえる。もっとも、同様の関心は一貫しており、日露戦争直後に書かれた「号外」には、戦時下のように「通りがかりの赤の他人にさえ言葉をかけてみたい」ような気持ちで万人が暮らすことが、戦争に抛らずして、可能にならないものか、という自問が書きとめられている。

7) インタビュー記事は2006年11月18日付、「読売新聞」夕刊に掲載。なお、東京都写真美術館ニュース「eyes」(2010年6月)所収のインタビューでも、この写真を収めた缶の回想が語られている。

静止する反写真

フランソワ・シュヴァル

静止している。それがオノデラユキの写真の中で起こっているもっとも注目すべき事態である。一連の作品を見つめるうちに、鑑賞者は、この視覚世界がまったく動くことなく、ただたゆたうばかりであることに、やがて気づくはずである。

この世の物質は決してとどまることなく動き続ける。万物は流転すると、私たちは考える癖がついていて、自分たちが創り出したものに対してさえもそうやって対峙し、そのことに魅了されてもきた。あらゆるものは分類され、統合され、歴史はとどまることなく動き続け、しかもそこにはある一定の筋道がある、という感覚に私たちは慣れ親しんでいる。この世界は、論理的な動きを持続している、という親しい感覚から、世界は動かず、従って論理も筋道もない、という新たな感覚への移行。それは、写真世界を数値的に還元することはもはや私たちには不可能であり、そうであれば、私たちは詩的なフィクションの世界に身を投じるしかない、ということの意味している。

物質がその動きを喪失し、人もまたヴァーチャルな存在でしかない、という発想に立脚することで、オノデラユキの身振りは、論理以前の思考に回帰し、物語から、さらには動きの蓄積である歴史そのものからも自由なものになる。

今や、写真の表層も、その印画紙上に構成された物質もシュミラークル〔訳註1〕も、たがいに差異化されることはない。写真世界の多様な要素は、相互に離れることなく、完結した、まるで一つの鋳型から鋳造された世界のように完結している。

オノデラユキは、動きやそのイメージの世界とは無縁に、真実の深遠の中に自らの作品を立ち上げる。ものと人が一体化したその作品世界の究極の目標は、神秘的なまでに複雑な作品世界そのものを完成させることなのだ。イメージは、まさに解不能の方程式であり、ものと記号の間の関係性は明白ではない。世界が合理的に動き、その意味で安定しているのであれば、その世界のテーマは容易に識別出来るだろうし、そうでなくともその存

在を認識することは出来る。巧妙に融合された多様なカテゴリーが存在する場合でも、テーマはイメージとももの中間に書き込まれていて、見つけだすことは不可能ではない。写真作品のピントがぼけていても、眼に刺さるほどにシャープにしあがっていても、写真のテーマはその内容と結合した形で見えてくるにちがいない。

ところが、オノデラユキの場合、作品世界の中に、融合された多様なカテゴリーが見えたとしても、そこからは逆の効果もたらされる。ものはそれと同定できるような形を持っておらず、ただ光を受け入れる役割を果たすばかりだ。ものは明らかな形を持たないままにそれ自身がイメージとなり、主体となり、主題となっている。光の粒子のみが介在するシナリオのせいで、その陰影を手がかりにしてみても、そこからは副次的な要素が出てくるに過ぎない。服は肉体を必要とせず、表情は視線を送るばかりで、建物さえもそのよって立つ地面を拒んでしまうのである。

イメージが凝縮されればされるほど、そしてイメージに対する意識が強ければ強いほど、写真のマチエールは変容しやすくなるだろう。オノデラユキのイメージは多くの要素の集合体であり、撮影の時点ではなく、現像された時点で初めて全体が明らかになる。これは一つの特有の現象と考えるべきだと思われるが、この現象にあっては、写真作品内の具体的な物体は、純粹に光とコントラストが造り上げた構成物になっている。オノデラユキの嗜好はモノクロ写真にあり、色彩のヴァルール[訳註2]によって物を再現することには興味を持たないし、輝度(brilliance)のグラデーションを活用して被写体を誠実に記録して伝えようとする意図とも無縁である。彼女の写真は、あくまでも構築された存在であり、技術的なパラメーターや様々な工学的環境、さらに自身の感性による創作なのだ。その世界では、光は粘土のように自由自在に姿を変える素材として機能している。

動くことなく静止している作品世界も、しかし変化することはできる。繊細で困難な形式を備えた作品が、そのイメージに意味をもたらすのは、まさにその変化なのである。作品を理解する手がかりとして、写真というメディアが持つ光学的・化学的性質という客観性が、光のマチエールとの間につかず離れずの関係を保っており、作品成立の意識性をそこに求めることが考えられるだろう。驚異的とも言える作品世界の内部には、意識されたマトリックスが存在し、そこでは様々な要素が、置き換え可能な構成部品であり

ながら、でも確かに世界の一部分として、明確な機能を果たしていることになる。イメージのそれぞれの部分は、それ自体が完結した世界でありながら、同時に注意深く全体に組み込まれているのだから、作品を個々のイメージに分割することは不可能である。この世界では、部分即全体、全体即部分なのである。

歴史のない世界で、ものが自らの物語を語るのは自己撞着でしかない。時間および時間性を排除した作品空間に、定理や規則がはびこる幾何学的な構図の入り込む余地はない。目的もなく、時間もなく、ただ眼の錯覚だけで構成されたかのようにも見えるこの作品空間には、いくつかの洗練された物体しか見ることはできない。それは持続性の概念とは無縁な、ただ自己目的的でエネルギー過剰なばかりの物体である。この作品世界は有用性や交換性などには価値を求めない。物体が存在する理由は、その機能ではなく、何のためにそれが存在するのかが疑われ、揺るがされるところに求められる。実際、物体はその姿を見せてはいる。しかし同時に、物体は私たちがすでに知っている世界がもはや存在しないことを宣言し、全てをさらし出す光と、意味と繋がることのない記号とでしか仲介されない「詩的な物理学」の世界に入り込んでいるのだ。

一般的に言えば、写真作品は、決して無垢な存在ではない。ある中心、あるテーマが求められ、そのためのレファランズに溢れている。写真作品は、人および人の関心事、ないしは人が世界にもたらしたなものかをそのテーマにする。

それに対して、オノデラユキの関心は別の場所に向けられている。定義不可能なカオスと大いなる全体性の追求こそがその場所である。そのことは、写真の背景に現れた空を見るとき、確かに感じとれるだろう。オノデラユキの写真世界では、いかにもあり得そうなオブジェや瞬間が、実際には無から造り上げられている。オノデラユキの写真は、いかにもありそうな瞬間やオブジェを造り上げているが、それは出来事ではなく現象である。つまり、最初にフラッシュがたかれたときの目がくらんだ原初の瞬間から工業製品に至るまで、ものの痕跡を記録することの出来る現象なのだ。

人の眼を幻惑するこうした要素があまりにも多いので、鑑賞者はそれらを位置づける手段や、それらがもたらす効果や影響をうまく描写する術を見いだせないまま立ちすくむことになる。困惑の果てに、作品に対峙する者は、

全てのものの中心にはただエネルギーの流れがあるのみ、という結論にたどり着くにちがいない。

生き物と物体、そして、これらがもたらすイメージが一体化される場所は、未知の空間であり、既存の物理学が作用しない特別な領域にほかならない。現実の世界はますます複雑化し、把握困難なほど不明瞭な場所、自閉的な状況に向かって進んでいるが、オノデラユキの様々な写真作品に映し出された光景は、そういった現実的なあらゆる機能、意味、有効性からもさらに離れていくのである。

いまや我々は「写真の向こう側」にいる。ここでは、一般的な意味での理解を拒んでいる、言い換えれば「新たな理解の可能性」がその影響力を、生き物と物体、さらにイメージの内部の細かな襞にまで及ぼしている。オノデラユキの世界の秩序は連続しつつ、分断されている。しかも、この秩序はいつだって我々には理解できないままだ。それはまさに謎、神秘であって、その中で我々の身体はその意識を失い、手足は増殖し、何の役にも立たなくなってしまう。オノデラユキの世界では、人は、自分が星座に似たマトリックスの内部に存在することに気がつかない。物体は重力から解放されて宙に浮き、人は忘我の中で物体と一緒にその形を変えてしまう。物体は宙に浮かぶが、人はある表情を強制され、変容過程のさなかにあっても重力からの解放は望めない。にもかかわらず、オノデラユキの写真世界は、鮮やかに重力と戯れている。カシミール効果を反転させながら、彼女は重力と反重力を巧みに操っている。彼女なら、光を曲げることだって簡単にして見せてくれるのかもしれない。

とはいえ、重力を超え、リアリティに死を宣告できるほどの力とは、いったい何なのだろうか。既存世界での写真の機能、状況を正確に描写し伝達する、という機能をはるかに超えること。人の知覚とそれによる対象理解、という理解の手順を変容させる明らかな幻想の戯れこそが、結局のところ何の役にも立たない従来の写真の機能よりも、人をもっとずっと遠くまで連れて行けるのだ、ということを理解しなくてはならないだろう。

フィクションはキマイラであり、現実にはあり得ない世界の多様性を受け入れるための特別な装置と考えられている。これらの、馬鹿げても見えるイメージは、実際のところは、我々のニューロン・システムを通して刺激を与えているのだが、そのシステムがここではきちんとした法則性から解放され、

規範に縛られることなく飛び回っているようだ。

彼女の写真作品には様々な操作が幾度となく施されていて、そのために、もうとっくに道に迷っている鑑賞者の視覚システムをさらに混乱させている。私たちがこれまで蓄えてきたイメージの巨大な在庫や、経験から身につけた検索システムはその作品に対しては機能できない。というのも、彼女の作品はそれ自体がすでに創造的に構成された存在なのだから。オノデラユキの写真作品は、明らかにされているはずの限界を、現実から乖離することで、もう一度定義し直そうとしている。生き物とオブジェはイメージのレベルで一体化しており、そこに一貫して流れているのは様々な記号自体のエネルギーなのである。作品の根底を支える謎は、解き明かされることを決して求めている。

オノデラユキの作品に存在する「既成概念を超えようとする」要素、それこそが彼女の写真の創造的な力を導き出す新たな価値である。それは我々が現に見ているものについて、そして、そのものがどのように創り出されているかについて我々が改めて推測し、新たに問い直すことを要求している価値なのである。作品の題を見てもそれが分かるだろう。〈C.V.N.I.〉、〈P.N.I.〉、〈関節に気をつけろ!〉、〈Transvest〉、〈液体とテレビと昆虫と〉などのタイトルには、主題をあえて隠し、鑑賞者をさらに奥深い迷路に引きずり込もうとする意図が透けて見えるのではないだろうか。写真作品のオリジナリティを確かなものにするべく、露骨な表現は避けられているが、タイトルに示されたあやふやなイメージは、その一方でエネルギーに満ちたもので、ある意味でパラドキシカルな表現となっている。これこそが、見ること、じっと見つめることを知るものだけに与えられた特権なのである。このとき、オノデラユキの写真作品は、誇大妄想の誹りをあえて受けとめつつ、実際のところ、必要な謙虚さを失ってはいない。人がその身体に縛られて現実の時空に存在するものであるからには、謙虚であることは、必要不可欠な前提条件であるのだから。

仏陀の教えに従う者たちへの手紙

「あなた達はもうすでに自らの肉体から解放されているのだから、魂が肉体と精神を行き交っている人生の中で、魂がどれほど絶対的な表現、新たな言葉、魂の内なる土地をみつけどせるのか、すでにご存知でしょう。自らの内部にすみ、肉体に依存することなく精神を動

かすことのできるあなた方であれば、自分が自らの思考の中でどのように変容を遂げられるか、どのように自分自身から精神を解放できるのか、についてもご存知のはずです。ここでは奪うことがすべてではない手があり、森のよう連なる家々の屋根、花開くファサード、群がる車、そして火と大理石の活動よりももっと遠くまで見通すことの出来る頭があります。この鉄の民衆は前進する、光の速さで書かれた言葉は前進する、詩の行から行へと砲弾の力で二つの性は前進してゆく。こういった精神の道のりの中で何が変わるのでしょう。打ち震える心、精神の不満足の中で？」

『シュールレアリスム革命』(第3号、1925年4月15日)より〔訳註3〕

(Francois Cheval ニエプス美術館館長。仏文和訳、関口涼子)

訳註

1) 複製としてのみ存在し、実体をもたない記号を表すフランス語(simulacra)。フランスの思想家ボードリヤールによる用語。

2) 1つの色の強さにおける明度の度合いを意味するフランス語(valeur)。

3) Antonin Artaud, "Adresse au Dalai-Lama and Lettre aux ecoles du Bouddha," *La Révolution Surréaliste*, no.3, 15 April, 1925